

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE L'IMAGE ET L'EXPÉRIENCE :  
LA COHABITATION DU CORPS, DE SA PERFORMANCE SUR LA DURÉE ET DE  
LA MISE EN SCÈNE DANS LA PRODUCTION D'INSTALLATIONS VIDÉO.

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
OLIVIA BOUDREAU

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier particulièrement David Tomas, mon directeur de recherche, pour son soutien constant, son intérêt soutenu et sa disponibilité depuis mes débuts jusqu'à l'aboutissement de cette maîtrise.

Je souhaite aussi remercier certains professeurs qui occupent une place privilégiée dans mon cheminement. Premièrement, Mario Côté qui, depuis mes premiers pas avec la vidéo, m'accompagne de ses commentaires généreux et réfléchis. En deuxième lieu, Jean-Émile Verdier, auprès de qui j'ai pu développer une bonne part du vocabulaire qui est utilisé dans le texte qui suit. Finalement, Monique Régimbald-Zeiber pour la confiance dont elle a fait preuve vis-à-vis de ma pratique et son dynamisme contagieux.

Pour terminer, je remercie Martin Pelletier du CIAM pour son soutien technique lors de l'installation de *Pelages* ainsi que toute l'équipe de la Galerie UQAM, particulièrement Louise Déry, Julie Bélisle et Louis-Philippe Côté.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	V
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I : <i>PEINTURE</i> , 2003, PROJECTION VIDÉO, 23 MINUTES .....	4
1.1 LA MISE EN SCÈNE INITIALE .....	4
1.2 PLACER DES FORCES EN PRÉSENCE .....	6
1.3 « PERFORMER » LE TOURNAGE .....	6
1.4 DERRIÈRE LES APPARENCES .....	7
1.5 L'EXPÉRIENCE DE LA DURÉE .....	8
CHAPITRE II : <i>DOUCHES</i> , 2006, INSTALLATION VIDÉO, 58 MINUTES .....	10
2.1 UN DISPOSITIF À « PERFORMER » .....	10
2.2 LA FORME À L'ÉPREUVE .....	11
2.3 PIÉGER LE SPECTATEUR .....	12
2.4 LE CADRE ÉLARGI DE L'IMAGE .....	13
CHAPITRE III : <i>SALLE C</i> , 2007, PERFORMANCE, 150 HEURES .....	15
3.1 LE SYSTÈME MIS EN PLACE .....	15
3.2 S'Y SOUMETTRE .....	16
3.3 LA DENSITÉ DE L'IMAGE .....	17
3.4 ABSORBER LA PRÉSENCE DE L'AUTRE .....	19
3.5 LE RÔLE DU SPECTATEUR : SA PERFORMANCE .....	20
CHAPITRE IV : <i>YOUR PIECE</i> , 2007, INSTALLATION VIDÉO, 16 MINUTES .....	22
4.1 LES CONDITIONS D'UN DIALOGUE .....	22
4.2 UNE FORME D'INTIMITÉ .....	23
4.3 LE SENS ÉVIDÉ .....	24
4.4 LE DISPOSITIF DU REGARD .....	26
CHAPITRE V : <i>PELAGES</i> , 2007, INSTALLATION VIDÉO, 4 HEURES 58 MINUTES .....	29
5.1 L'IMAGE À INCARNER .....	29
5.2 UN OBJET DU CORPS : DEUX RÉALITÉS .....	30
5.3 CONTENIR L'INTÉRIEUR ET SON DEHORS .....	31
5.4 AU-DELÀ DE L'IMAGE (DE LA FEMME) .....	33
CONCLUSION .....	35
BIBLIOGRAPHIE .....	37



## RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement rend compte d'une démarche artistique qui articule les médiums de la vidéo et de la performance. En prenant appui sur cinq œuvres, je tente de nommer les forces en présence dans ma pratique et de comprendre la dynamique qu'elles installent dans les images qui en découlent. De plus, l'analyse de ces cinq pièces me permet de mettre en lumière la logique de chacune et de les lier entre elles.

Le texte débute donc avec *Peinture*, réalisé en 2003. Il analyse ensuite *Douches* (2006), *Salle C* (2007), *Your piece* (2007) et finalement *Pelages* (2007) qui constitue le projet d'exposition que le texte accompagne. La pièce *Peinture* ayant été réalisée il y a quelques années, elle me sert de déclencheur dans le texte comme dans la pratique. Les pièces qui suivent sont disséquées à la lumière de cette première réalisation et des bases qu'elle instaure. Ainsi, ce sont les œuvres qui parlent de ma pratique. Les cinq pièces présentées ne viennent donc pas appuyer un discours, elles génèrent le discours. Par ce processus, j'ai voulu de respecter leur complexité et la part d'indicible qu'elles contiennent.

Par conséquent, les lignes qui suivent mettent en évidence l'importance de la durée dans la perception des images. À travers la description des cinq œuvres, le texte voyage entre l'image et l'expérience de l'image afin de créer des ponts entre ces deux lieux de la perception. Les séquences produites par la mise en relation de la vidéo et de la performance sont souvent abordées via le médium de la peinture. Celui-ci relance les questions concernant la durée et son influence sur la perception dans l'espace formel des œuvres. En fonction de chaque travail, j'explique comment la mise en scène de dispositifs « performatifs » est utilisée pour soulever des enjeux liés à la forme, au regard et à la présence à travers le corps et sa performance sur la durée.

## INTRODUCTION

I said to my soul, be still, and wait without hope  
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love  
For love would be love for the wrong thing; there is yet faith  
But the faith and the love and the hope are all in the waiting.  
Wait without thought, for you are not ready for thought :  
So the darkness shall be the light and the stillness the dancing

T. S. Eliot, *Four Quartets*

Dès le début, j'avais l'intuition, qu'incapable d'opérer un total contrôle de mon image sur une longue période de temps, la durée me permettait de rendre visible un paradoxe du corps, coincé entre l'image et l'être. Ainsi, depuis plusieurs années, j'explore la durée et son influence sur l'image du corps par le biais de la performance et de l'image vidéo. Cette relation à trois - performance, vidéo et durée - produit des espaces où l'oscillation entre représentation du corps et expérience du corps devient visible. J'ai donc cherché à lier intimement les deux médiums. Je les ai fait cohabiter dans l'installation de séquences vidéo construites par des actions performatives déterminées en partie par la durée des bandes.

Ces actions, des images et des poses, sont tirées d'un imaginaire à la fois personnel et collectif. Le corps, le désir, l'intimité, mon propre rapport physique et psychologique au monde sont le terreau d'où elles émergent. Cette matière, personnelle et culturelle, a généralement un caractère d'interdit ou de grande intimité qui me semble indicible ou « immontrable » sinon que par une approche très structurelle ou conceptuelle. La distance que produit une telle approche installe une certaine neutralité, un éléments importants dans la mécanique de mes vidéos et de mes performances. En effet, cette neutralité, ce désengagement dans le sens des images, permet de tendre un miroir au spectateur afin de le renvoyer à son propre rapport aux oeuvres, à son expérience de la perception. Pour que cette dynamique

s'installe entre le spectateur et le travail, le doute sur ma position en tant qu'artiste est essentiel. La question du discours sur l'œuvre devient donc importante.

Consciente du décalage entre ce qui est vécu et ce qu'on en dit, j'ai développé une méfiance envers le langage, celui des mots, mais peut-être aussi celui des images. Le désir de vivre une expérience de l'art qui ne soit pas sous l'emprise d'un discours sur l'image m'a souvent mené à un mutisme concernant certains aspects de ma pratique. D'ailleurs, c'est probablement à cause de cette peur du pouvoir des mots et des images que la performance s'est imposée à moi comme une solution : une manière d'exprimer, mais de ne rien dire. Cette posture dans la création, c'est celle que décrit Beckett lorsqu'il dit : « there is nothing to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express <sup>1</sup> ».

Ainsi, ce qui m'intéresse n'est pas tant les messages et les sens, sinon que l'inévitable emmêlement des sens et des messages, ce potentiel de signification qui emplit le langage et dont on ne peut s'échapper. De ce fait, le texte qui suit fait preuve d'une certaine pudeur, évitant le piège de vouloir *tout* dire au risque de réduire ou d'étouffer ce qu'il fallait laisser venir. De plus, j'ai voulu éviter de me placer dans la posture de l'artiste qui sait, qui dit, qui explique. Devant mes œuvres, je suis bien souvent aussi étrangère que le premier venu. Par conséquent, j'ai donné la parole aux œuvres. Le texte les traverse, laissant chacune livrer ce qu'elle peut. De ce fait, ce n'est peut-être pas l'artiste qui parle, mais la part de spectateur en moi.

Les œuvres sont donc décrites, parfois avec détail. Comme si l'exercice de description laissait s'échapper *quelque chose* de ce que l'œuvre contient, ce qui est difficile à nommer et qui apparaît trop complexe pour être abordé directement. Cette méthode, appelons-la descriptive, est une attitude présente dans la pratique : mettre en place des situations qui permettent d'observer des transformations et être attentif

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Proust and the Three Dialogues with Georges Duthuit*, London, Calder, 1965, p.103.

aux détails qu'elles révèlent. Naturellement, l'exercice d'écriture a pris une forme semblable, une posture « contemplative » devant le sujet qu'elle aborde. Il y a donc une tentative d'objectivation du fruit de mon propre travail. Celle-ci est visible par le choix d'éviter la première personne au profit d'une troisième personne qui personnifie parfois les projets, leur donne une existence propre. De la même manière, je n'aborde pas la question de l'autoreprésentation ou même des problématiques qui sont soulevées par l'usage de l'image de mon corps. C'est ce même désir de me placer en dehors du travail, devant lui, qui m'amène à faire ce choix. D'autre part, je considère que ces questions ont été fréquemment abordées, par les artistes ou les théoriciens, et que l'intérêt de ma pratique se situe ailleurs.

Le texte s'appuie donc sur cinq œuvres pour dresser ses cinq chapitres. Le premier présente *Peinture*, une pièce datant de 2003. Réalisée longtemps avant le début de la maîtrise, elle permet de situer l'origine de la démarche. Je considère cette pièce comme la pierre d'assise de la recherche. Elle met en place les éléments de base et la logique principale qui définissent ma pratique artistique. Les trois chapitres suivants — *Douches*, *Salle C* et *Your piece* — traversent des œuvres réalisées en atelier parallèlement à la maîtrise. Les trois projets rendent compte du déplacement et de la mutation des premières questions soulevées avec *Peinture*. Finalement, le dernier chapitre concerne *Pelages*, présentée dans le projet d'exposition que le texte accompagne. *Pelages* est analysée au même titre que les quatre autres œuvres et non pas comme un projet synthèse. La pièce est simplement considérée comme un maillon de la démarche, le dernier maillon. Ainsi, le mémoire n'est pas orienté vers la présentation d'un ultime projet qui résout tout. Il traverse cinq projets en leur donnant une importance égale afin de cerner ce qu'ils ont pu déployer dans le tissu complexe de la démarche.

Par conséquent, bien que le texte soit une présentation chronologique, il n'est pas la monstration d'une évolution progressive. Chaque œuvre présentée m'a semblé mettre de l'avant une force de la démarche qui pourtant traverse toutes les productions, mais à des degrés différents. Cependant, au fur et à mesure que le

texte avance, il y a effectivement une complexification dans la logique des œuvres et dans le discours qu'elles produisent. Ainsi, peut-être qu'il s'agit d'une progression, mais je parlerais plutôt d'une intégration, à chaque fois, de nouveaux problèmes et de nouvelles questions. Finalement, le texte d'accompagnement ne mène pas à une « conclusion », ni même à un résultat. Son analyse des œuvres présentées ouvre des espaces de dialogue entre elles et le lecteur. Celui-ci tient donc un rôle important dans ce qui sera révélé à la lecture du texte. Selon la place qu'il choisira d'occuper et bien que *tout* ne soit pas dit sur chaque pièce, chaque pièce lui permettra de comprendre quelque chose de la pratique.



## CHAPITRE I

### **PEINTURE, 2003, PROJECTION VIDÉO, 23 MINUTES**

#### **1.1 La mise en scène initiale**

Produite en 2003, *Peinture* est le point de départ d'une démarche artistique qui articule les médiums de la performance et de la vidéo. D'une durée de vingt-trois minutes, cette première séquence a défini des conditions de production et de réception qui demeurent au cœur de la recherche actuelle. Pierre d'assise de la pratique, *Peinture* met en place sa logique interne et celle des œuvres qui marquent son cheminement. Réalisée pour être projetée grand format au mur de la galerie, la séquence est un plan fixe montrant un espace vide et blanc <sup>1</sup>. À l'intérieur de ce cadre se tient le corps d'une femme vêtue de rouge portant des talons aiguilles noirs. On ne voit pas la tête. Elle est hors-champs, coupée par le cadre. À ses côtés, un chien blond est assis. Il porte une laisse rouge à son cou. Elle n'est pas attachée, ni tenue. À la toute première seconde de cette scène, les deux protagonistes, le corps de femme et le chien, nous font face, se tiennent sagement.

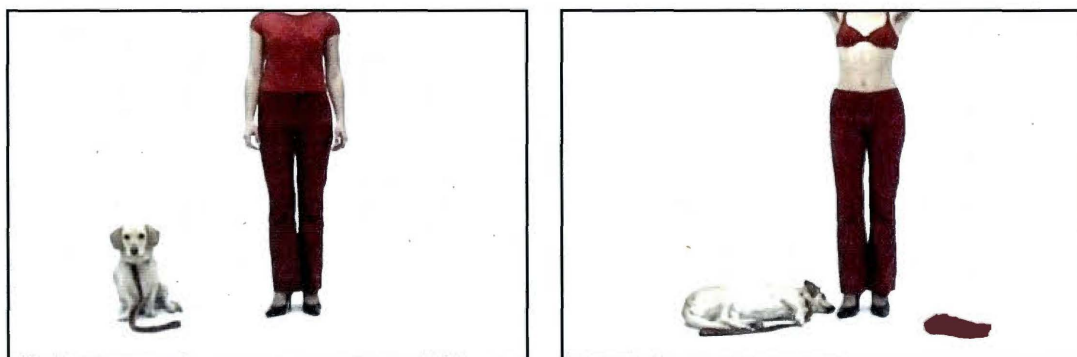
Après quelques secondes, les postures se relâchent. Comme dans un seul mouvement, le corps de femme avance une jambe pour prendre appui sur la hanche opposée et le chien fait quelques pas vers l'avant pour se coucher à la bordure du cadre. Pendant plusieurs secondes, la scène semble se fixer à nouveau. Seuls les légers balancements du corps de la femme et le regard du chien nous rappellent qu'ils sont vivants. Puis, le chien se redresse, va s'asseoir au pied du corps de femme et lève la tête vers elle. Il tourne ensuite les yeux vers la caméra, se retourne

---

<sup>1</sup> *Peinture* fut présentée du 5 au 13 décembre 2003 à la galerie UQAM dans le cadre de l'exposition *PARAMÈTRE 2003*.



vers le corps et puis encore vers la caméra. Trente secondes s'écoulent. Subitement, le corps de femme retire son chandail et le jette par terre. Le regard du chien se fixe alors sur le chandail au sol. Le corps de femme, maintenant habillé d'un soutien-gorge rouge, lève les bras pour les mettre derrière la tête, en hors-champs. Cette posture dévoile des aisselles généreusement poilues. Au même moment, le chien se laisse glisser au sol et s'étend aux pieds du corps de femme.



1.1 Images tirées de *Peinture*.

À partir de cet instant, les vingt-deux minutes suivantes ne seront qu'une suite d'actions minimales. Le corps de femme demeurera au centre du cadre. Il effectuera de légers balancements, s'appuiera sur une jambe et puis sur l'autre, relâchera les bras de chaque côté du corps pour n'en relever qu'un et vice-versa. Le principal protagoniste sera le chien parce qu'il est plus actif. Il se déplacera dans l'espace du cadre de la caméra et changera fréquemment de positions : assis, couché, debout. Son regard parcourra les lieux : la caméra, le corps, le chandail, le sol. Il fera ainsi sentir son impatience, ses désirs, les limites de sa liberté. Le chien sera le plus communicatif et, par conséquent, le plus vivant.

## 1.2 Placer des forces en présence

Par son titre, *Peinture* annonçait déjà une prise de position face au médium de la vidéo. Dans la séquence, des codes appartenant à la peinture et à la photographie

sont mis à l'épreuve par la durée. L'usage d'un modèle féminin en *pose*, les vêtements et les accessoires correspondant à un imaginaire publicitaire et cinématographique, la présence d'un petit chien<sup>2</sup> ainsi que l'aspect quasi statique de la scène contribuent à installer un dialogue entre les pratiques de l'image fixe et celles de l'image en mouvement.

L'image qui est proposée à l'ouverture de la séquence est rigoureusement mise en scène, le corps de femme se tient droit et le chien est docilement assis. Tous deux font face à l'objectif de la caméra. La pérennité de cette composition est cependant vouée à l'échec : la durée traverse les corps, les obligeant ainsi à *habiter* cette durée. Une multitude d'images et de compositions sont donc générées par les exigences du temps qui passe et le changement perpétuel qu'il impose sur ce qui est vivant. L'intérêt fut donc porté sur des corps et des objets tels qu'ils existent, mais surtout sur un potentiel pressenti découlant de leur mise en relation dans la durée. Une fois ces différents éléments réunis, il y eut le désir d'en faire l'expérience sans savoir exactement ce qui en découlerait. Ainsi, l'acte de création est maintenu à son état le plus élémentaire : placer des forces en présence pour ensuite les observer.<sup>3</sup>

### 1.3 « Performer » le tournage

Se soumettant à certaines contraintes prédéfinies et mettant des corps à l'épreuve, le tournage a ainsi pris la forme d'une performance. À partir du moment où la

---

<sup>2</sup> Effectivement, la présence d'un petit chien dans la représentation de la femme est chose commune. Le phénomène est visible en peinture (*La Vénus d'Urbain* de Titien, *Femme nue au chien* de Courbet, *Femme au chien noir* de Renoir) et encore aujourd'hui, notamment en photographie, dans les magazines de mode ou les journaux à potins.

<sup>3</sup> Bresson écrit dans ses *Notes sur le cinématographe* : « Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux. » *Peinture* adopte cette posture pour tenter de nouer entre des codes qui existent, avec le potentiel symbolique et formel qui leur est propre, des rapports nouveaux pouvant composer des images nouvelles. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21.

caméra était mise en marche, le cours des événements n'était plus contrôlé. Mon corps et celui du chien devaient « performer » leur cohabitation dans le cadre. Ce mode de production « performatif » défini par *Peinture*, et exploré dans les productions qui suivirent, établissait du même coup une approche singulière de la narration : une trame, presque descriptive, par laquelle des éléments d'abord mis en scène avec précision sont laissés à eux-mêmes sur une durée déterminée par l'épuisement de leur ressource. Dans *Peinture*, la scène évolue jusqu'à ce que la fatigue du corps sur talons aiguilles et l'imminente fuite du chien en marque la fin. La trame narrative est donc faite de l'évolution continue d'une situation qui semble s'autodéterminer sur la durée : une chorégraphie de micro-gestes, de micro-actions et de micro-événements entre des codes visuels fortement connotés. Les corps obéissent alors à une logique déterminée par leur nature individuelle, leur interaction et la contrainte du cadre de la caméra. Cette logique produit l'image vidéo, lui procure sa définition propre.

Sur la durée et de manière discontinue, les deux protagonistes se rencontreront parfois, par une coïncidence inattendue des mouvements de corps, pour former une composition. Le chien repose doucement sa tête sur le pied de ce corps de femme. On s'accroche alors à cette scène, croyant à tort qu'un sens y réside, qu'il s'agit d'un aboutissement, d'une preuve de la légitimité de ce parcours incohérent. Cependant, cet instantané sera perdu, défait par la force d'une durée qui impose sans cesse le mouvement, par conséquent le changement. Ce qui était vrai, il y a un instant, ne l'est déjà plus. À l'instar de la situation initiale, les scènes qui suivront ne seront que des passages temporaires menant à d'autres passages, d'autres images toutes aussi temporaires. Ainsi, le choix de ces éléments et la structure de la séquence placent *Peinture* dans une posture ambiguë : entre la composition d'une mise en scène et une logique de l'expérience.



## 1.4 Derrière les apparences

Le développement linéaire et sans dénouement de la séquence met donc en scène des éléments à forte connotation sociale et culturelle tout en cherchant à détourner l'attention vers autre chose. Sous son apparence stéréotypée, ce qui est au coeur de *Peinture* est un commentaire sur la composition, sa perception et le rôle de la durée dans cette expérience. L'usage de clichés propre à la photographie de mode et à l'usage du corps de la femme en publicité est une stratégie de séduction pour amener le spectateur à faire une expérience qui dépasse ce qui est représenté.<sup>4</sup> La pièce fait de la séduction le contrepoids d'une temporalité et d'une inaction désintéressantes en soi. De cette manière, *Peinture* cherche à prendre le spectateur dans l'engrenage de son mouvement. La séquence ne permet pas de s'accrocher à sa simple représentation : la durée impose une continuelle transformation de sa mise en scène et s'acharne à défaire les attentes du spectateur. La dynamique qui s'installe alors entre ce qui est représenté et son effet permet d'amorcer un questionnement sur l'acte même de représenter, mais surtout, sur celui de percevoir.

En voulant détourner les attentes du spectateur par l'usage même de symboles générateurs de ces attentes, *Peinture* fait appel à ce qui, chez lui, est conditionné. C'est alors sa capacité à se placer dans une position d'ouverture et de curiosité qui est sollicitée. Il doit composer avec l'empreinte d'une première impression, forgée par une image stéréotypée, et un présent sans cesse renouvelé par le mouvement continue des éléments fondateurs de cette première lecture. Le glissement inévitable entre ce qui est perçu au premier abord et l'expérience qui en est faite soulève alors l'importance de ces deux stades dans la formation d'une perception complexe des images. Mouvante et insaisissable, *Peinture* cherche à demeurer vivante dans l'oeil du spectateur.

---

<sup>4</sup> Dans *Peinture*, il est certain que la séduction n'agit pas de la même manière pour l'homme et la femme. Dans les oeuvres qui suivront, le concept de séduction opérera au-delà des codes qui lui sont propre pour se déployer dans la forme-même, ses qualités plastiques, usant ainsi de la séduction de manière un peu plus « universelle ».

## 1.5 L'expérience de la durée

Constituée par l'expérience d'un présent, l'oeuvre conditionne une présence. Cette présence, c'est non seulement celle d'un corps sur talons aiguilles ou d'un chien ennuyé, c'est celle, nécessaire, de la réception. La logique de *Peinture* posait ainsi un mode de réception qui traverse toute la démarche et qui est généré en grande partie par l'usage du temps réel. Le dialogue qui se construit en temps réel entre le corps de femme et le chien sous les yeux du spectateur lui offre l'occasion d'entrer dans un dialogue au présent avec la pièce et ses différents éléments. De ce point de vue, l'idée d'*habiter* la durée concerne autant mon engagement avec la caméra lors de la performance que celui du spectateur avec la projection lors de sa visite.

Alors que la séquence se déploie, le spectateur est rapidement mis devant un fait : il ne se produira rien de plus que ce qu'il sait déjà. Son rapport à la durée ne concerne donc plus la possibilité d'accéder à un éventuel dénouement, à un *autre chose* qui serait livré par l'oeuvre. Ce qui est donné au spectateur, c'est la possibilité de faire l'expérience de la durée et, par conséquent, des transformations qu'elle produit en lui. Ainsi, *Peinture* est une première tentative de « *détourner* cette attention du côté pratiquement intéressant de l'univers et de la *retourner* vers ce qui, pratiquement, ne sert à rien.<sup>5</sup> » La pièce, et tout ce qui fut produit par la suite est une tentative d'atteindre une certaine acuité de la perception en termes de durée, de langage et de présence.

---

<sup>5</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant, essais et conférences*, Paris, P.U.F., 1955, p.153.

## CHAPITRE II

### **DOUCHES, 2006, INSTALLATION VIDÉO, 58 MINUTES**

#### **2.1 Un dispositif à « performer »**

*Douches* est une installation vidéo à deux projections synchronisées d'une durée d'une heure. Le tournage fut réalisé dans le vestiaire d'un centre sportif en dehors des heures d'ouverture. Dans cet espace, deux caméras étaient disposées à deux endroits différents : du côté des douches et devant un miroir dans une rangée de casiers. Lors du tournage, mon corps devait passer d'un espace à l'autre : se douchant d'abord pour ensuite traverser du côté des casiers pour se sécher, passant ainsi d'un plan de caméra à l'autre. L'action devait se poursuivre jusqu'à la fin de la bande vidéo, c'est-à-dire pendant une heure. Cette durée était découpée par le rythme de la douche mécanique, environ une minute, et par le temps nécessaire pour assécher complètement le corps. Par la suite, l'installation des séquences devait reproduire l'espace du lieu du tournage.<sup>1</sup> Les deux projections étaient donc présentées en grand format et installées selon l'angle de leur prise de vue. Projetées côte à côte, elles dialoguaient alors à travers le passage du corps d'une projection à l'autre. Le son capté lors de la performance était diffusé par des haut-parleurs discrètement placés au sol.

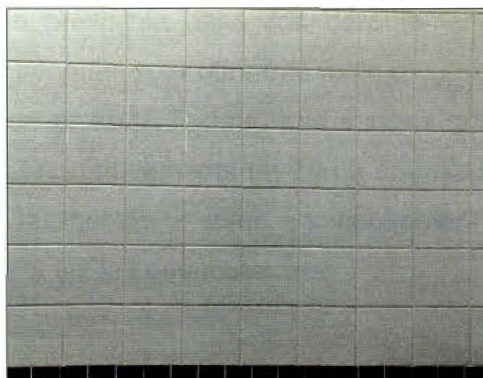
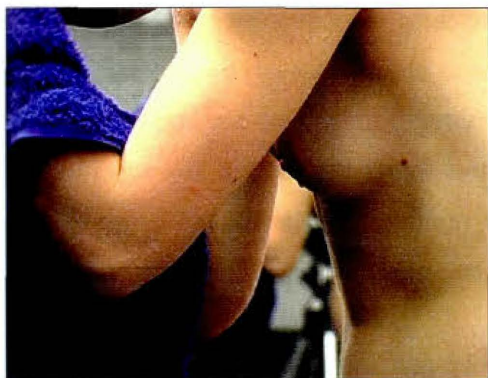
Une fois l'installation lancée, la projection de droite montre le corps déclenchant la douche mécanique. Pendant environ une minute, celui-ci se douche, opérant les gestes ordinaires propres à cette action. À l'arrêt automatique du jet, le corps trempé traverse dans la projection de gauche. Devant son casier, il saisit alors la serviette

---

<sup>1</sup> *Douches* fut présentée au Cdex à l'automne 2006 dans le cadre du cours Atelier I sous la direction de Monique Régimbald-Zeber et Nicole Jolicoeur.



avec laquelle il se sèche. Des gestes connus, automatiques, sont exécutés pour enlever l'eau à la surface du corps. Une fois le corps sec, il se dirige à nouveau vers la douche mécanique, l'active et répète l'opération. Au cours des 58 minutes de la séquence, le corps se douchera plus d'une vingtaine de fois.



2.1 Images tirées de *Douches* et reproduisant l'installation.

## 2.2 La forme à l'épreuve

*Douches* fait du rituel intime de l'hygiène personnelle une expérience répétitive prenant la forme d'une douce mise à l'épreuve. Au cours de la performance, l'action de se laver, répétée sur la durée, laisse des traces sur le corps et sur la serviette de manière à transformer les qualités esthétiques de l'image. Le corps rougit, devient marqué par les nombreux frottements faits sous la douche et avec la serviette. La serviette se remplit d'eau peu à peu, s'alourdit et perd la vivacité de sa couleur. De plus, elle devient difficile à manipuler; elle n'absorbe plus l'eau sur le corps dont la peau est de plus en plus irritée. Cette réalité physique du corps transforme le rituel qui se contracte jusqu'à devenir « dysfonctionnel ». L'action se brouille. Le corps diminue l'ampleur de ses gestes, cesse de se frotter pour finalement se placer sous l'eau sans bouger en attendant la fin du jet. S'essuyer avec la serviette pleine d'eau devient douloureux. Le corps évite progressivement de s'en servir. À la fin de la séquence, il ne fait que s'en couvrir sans s'éponger, évitant ainsi d'irriter davantage la peau avec l'accessoire froid et mouillé.

La vingtaine d'allers et retours que le corps opérera sur la durée engagent l'image sur une pente douce qui la mène à s'assombrir peu à peu. Dans sa forme, la séquence de *Douches* est dépressive, c'est-à-dire que les 58 minutes rendent compte d'un processus de répétition qui mène à une détérioration de l'image entre le premier enchaînement des deux actions jusqu'au dernier. *Douches* est la seule pièce à ce jour qui implique une progression prévisible dans son déroulement. *Peinture* laissait sa mise en scène première se dénouer pour offrir une foule d'autres images composées par le mouvement du chien et de la femme. Les images que *Douches* produit sont aussi conditionnées par les mouvements du corps soumis à une durée. Cependant, la répétition entraîne le spectateur dans un mouvement : « elle change quelque chose dans l'esprit de celui qui la contemple. <sup>2</sup> »

Avec le temps, la perception de l'image se transforme. L'ennui occasionné par l'aspect prévisible de la séquence permet un autre regard. La nudité du corps et l'impression de transgression liée au fait d'être témoin de ce rituel intime sont reléguées au second plan. L'expérience du spectateur n'est plus celle du voyeur, mais se transforme plutôt en une expérience esthétique. La répétition est alors un mécanisme qui met à l'épreuve la relation qui s'installe, dans son regard, entre la forme et la perception qu'il en fait. Le piège de *Douches*, c'est cette pente douce sur laquelle le spectateur s'engage s'il reste devant l'image suffisamment longtemps pour voir ce phénomène opérer en lui.

### 2.3 Piéger le spectateur

L'impulsion de départ de *Douches* fut le désir de placer le corps à l'intérieur d'un dispositif par lequel sa mise à l'épreuve se ferait en douceur via une action associée

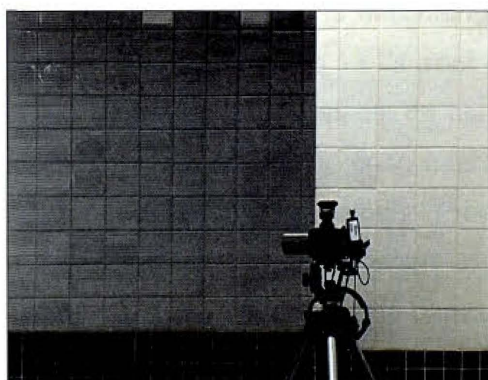
---

<sup>2</sup> « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit de celui qui la contemple. » Cette thèse de David Hume introduit le chapitre «La répétition pour elle-même», Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 96. Deleuze, explique cette thèse en spécifiant que dans la répétition, « l'un n'apparaît pas sans que l'autre ait disparu », mais que, « en revanche, un changement se produit dans l'esprit qui contemple. »



aux soins du corps. Le vestiaire s'est imposé comme lieu de tournage parce qu'il porte un paradoxe : lieu public de l'intimité, il est un espace où l'intime est fortement mécanisé de manière à rendre la nudité et les gestes d'hygiène socialement acceptables. La question de la séduction devenait alors plus complexe du fait qu'elle semblait complètement éclipsée par le contexte du vestiaire. Cependant, la nudité du corps retenait un certain potentiel érotique, celui d'une femme sous la douche, potentiel d'autant plus présent qu'il était absent dans l'exécution des gestes d'hygiène.

Ainsi, le spectateur, par le biais de la caméra, peut pénétrer l'espace du vestiaire et apercevoir une femme occupée à se laver. De ce fait, ce lieu de l'intimité est alors ouvert et offert au regard. Cette situation pose le spectateur en observateur extérieur : voyeur d'une nudité dévoilée. Cependant, la mise en place de la caméra devant le grand miroir qui occupe les lieux du tournage renverse les rôles en tentant de récupérer sa présence par le truchement de l'image. Lorsque le corps quitte le plan des casiers pour traverser du côté de celui de la douche, le spectateur est laissé devant la réflexion de l'objectif de la caméra dans le miroir. L'image d'une caméra tournée vers lui souligne sa participation dans l'installation en l'intégrant à la scène qui s'y déroule.



2.2 Images tirées de *Douches* et reproduisant l'installation.

Le spectateur doit alors composer avec l'image d'une femme sous la douche, moment où le corps est le plus dévoilé, et celle d'un objectif braqué sur lui. Cette

mise en scène du regard dans l'installation instaure une dynamique entre le spectateur, le corps en performance et le dispositif de l'image. L'objectif tourné vers le spectateur est une reconnaissance de sa présence, voire de sa participation inusitée à cette scène intime. Il est peut-être *extérieur*, rejeté du rituel d'hygiène, mais son regard est pris en compte. *Douches* le positionne pour en faire un élément du système mis en place.

## 2.4 Le cadre élargi de l'image

En mettant en scène le dispositif de captation vidéo, *Douches* adopte une posture nouvelle par rapport à *Peinture*. La représentation de l'objectif de la caméra dans l'image suppose un opérateur tout en soulignant la présence du spectateur. Le cadre de la caméra prend alors plusieurs dimensions. D'une part, en plaçant l'opérateur et le spectateur en présence l'un de l'autre, il réunit deux temporalités différentes, celle de la production et celle de la réception. D'autre part, en mettant en scène le matériel de captation, il montre non seulement ce qui se trouve devant la caméra, mais aussi ce qui se trouve derrière l'image.

Ainsi, *Douches* établit un dialogue entre différentes temporalités et différents lieux. La pièce répond donc à la définition que Flusser donne de la vidéo lorsqu'il définit les rôles des participants : « Ils sont simultanément sujets et objets, mémorisés et mémorisants. La bande établit un dialogue entre elle-même et la scène, le film est un discours sur la scène, donc interdit tout dialogue immédiat. La bande est une mémoire dialogique.<sup>3</sup> » Depuis *Peinture*, je cherche à explorer cette qualité dialogique de la bande vidéo en établissant un dialogue complexe qui conjugue l'avant et l'après, le devant et le derrière de la représentation.

---

<sup>3</sup> Vilém Flusser, *Les gestes*, Luisant, D'ARTS éditeur, 1999, p. 146.

## CHAPITRE III

### SALLE C, 2007, PERFORMANCE, 150 HEURES

#### 3.1 Le système mis en place

*Salle C* est une performance de 150 heures dont la procédure est définie en grande partie par la galerie<sup>1</sup> : ses contraintes de temps et d'espace. Pour toutes les heures de l'exposition, tous les jours, j'étais assise sur le banc d'exposition. Derrière moi, une caméra enregistrait l'image de mon fessier sur le banc. L'image était diffusée en direct sur un écran géant disposé à l'entrée de la salle. Au mur, un meuble contenant 150 cassettes miniDV, une pour chacune des heures de l'exposition, agissait comme l'énoncé et le sablier de la performance. L'espace d'exposition qui m'était alloué donnait son titre à la pièce : *Salle C*. La durée de l'exposition et les contraintes d'horaire définissaient la durée de la performance et le découpage de cette durée, soit 150 heures à raison de 29 heures par semaine sur 5 semaines, du mardi au vendredi de 12h à 18h et le samedi de 12h à 17h.

La performance adoptait donc la forme d'un engagement à respecter, prenant une caméra à témoin et un meuble pour contrat. Les 150 cassettes vidéo vierges étaient la preuve tangible que le temps d'occupation serait rempli. Ainsi, tous les jours j'enfilais le vêtement de la performance : un jeans, un chandail et mes chaussures. J'enfilais l'image de la performance : une jeune femme assise sur le banc d'exposition. Je remplissais le cadre de la caméra avec mon corps : une immense

---

<sup>1</sup> La performance fut présentée lors de Start du commissaire et artiste Christof Migone. L'exposition avait lieu à la galerie Leonard and Bina Ellen de l'Université Concordia du 5 mai au 9 juin 2007. Les autres artistes participants étaient : Peter Courtemanche, Cal Crawford, Stephen Ellwood, Marla Hlady, Adrian Piper et Liv Strand.

image de mes fesses sur écran géant. Docile, je prenais place dans le dispositif et j'attendais. J'attendais que l'heure s'écoule, j'attendais le moment de changer la cassette, la venue de quelqu'un, la fermeture de la galerie. Dans les 150 séquences résultant de la performance, le contexte de diffusion, l'absence et la présence des spectateurs, le son de leur voix et leurs passages dans l'image se joignent au plan de mes fesses sur le banc d'exposition.



3.1 Image tirée de la performance *Salle C*.

### 3.2 S'y soumettre

En théorie, *Salle C* posait un regard sur l'influence du contexte de diffusion dans l'acte de représenter. Le concept de la galerie déterminait l'énoncé de la performance : je suis assise sur le banc d'exposition. La salle qui m'était allouée donnait son titre à la pièce : *Salle C*. La durée de l'exposition et les contraintes d'horaire définissaient la durée de la performance et le découpage de cette durée. *Salle C* était aussi l'occasion d'ouvrir le processus de construction de l'image et de le rendre accessible au spectateur. Plus encore, *Salle C* était une démonstration d'un processus de construction des images qui relève spécifiquement de ma pratique. La pièce mettait en scène un tournage dans lequel j'inscrivais mon corps sur une durée me permettant d'en révéler quelque chose. Il s'agissait donc d'une pièce



déterminante qui décortique le travail et le questionne à travers l'expérience qu'en faisaient les visiteurs de la galerie.

Quand j'ai conçu le dispositif de *Salle C*, je souhaitais que *tout soit possible*. Il me semblait nécessaire d'ouvrir au maximum cet espace afin de multiplier les manières d'être dans l'installation et d'ainsi laisser une large place au spectateur. En lui donnant une pleine liberté, j'espérais en faire un acteur potentiel capable de mettre en péril le système rigide qui devait guider la performance. Pas de mur, pas de frontière, ne serait-ce que psychologique, entre moi, performant, en représentation, et l'autre, le spectateur. Derrière moi, le meuble d'archivage, les cassettes, la caméra, les branchements de la caméra au projecteur étaient complètement accessibles. Pas de parcours imposé non plus, un libre accès à toutes les zones de l'installation, le champ de la caméra, l'écran de projection, le banc sur lequel j'étais assise.

Placée au centre de l'installation, confinée à sa mécanique, je n'étais plus qu'un élément de sa construction au même titre que la caméra, l'écran et le meuble. Ce type de présence dans un dispositif performatif, Vito Acconci en parle dans un entretien qu'il tient avec Liza Béar :

D'avance, je suis l'activateur, je développe un ensemble de raisons pour justifier ma présence dans un espace donné, au milieu des passants. Ensuite, dans l'espace en tant que tel, mon rôle se fait passif – je suis amené à une forme d'immobilité du fait de mon activité cérébrale antérieure. C'était sans doute un moyen d'essayer de m'effacer en tant que performeur, une manière de rendre ma présence contingente ou en tout cas pas plus centrale que le reste du dispositif.<sup>2</sup>

Comme le décrit Acconci, j'étais soumise au système de *Salle C* : un dispositif que j'avais moi-même mis en place. Je devais donc composer avec ce qui s'y passait quotidiennement coûte que coûte. L'expérience me demandait de faire preuve d'un

---

<sup>2</sup> Vito Acconci et Liza Béar, *Vito hannibal Acconci studio*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p. 279.

réel lâcher prise dans l'instant de la performance comme dans l'image vidéo qui en découlait. Si, depuis *Peinture*, l'usage de la performance est une stratégie de perte de contrôle sur la forme, c'est avec *Salle C* que celle-ci est la plus effective. Ainsi, la réalité du contexte de diffusion influence la pièce non seulement en définissant son concept, mais aussi de manière dynamique en agissant directement sur l'image vidéographique, son aspect formel, sa temporalité.<sup>3</sup>

### 3.3 La densité de l'image

Le cadrage de la caméra demeurait le même pour toute la durée de l'exposition : un plan rapproché de mes fesses sur le banc d'exposition. Le corps, vêtu de manière identique à chaque jour, reprenait sa place au centre du cadre à chaque heure. En soi, l'image était donc très composée : un plan rapproché d'un derrière, portant un jean, posé au centre d'un banc. Le cadrage laissait voir une partie du chandail et parfois la peau entre le pantalon et celui-ci. L'immense fessier qui accueillait le spectateur à l'entrée de la salle s'inspirait des panneaux publicitaires des marques populaires de denim<sup>4</sup>, mais détournait le code par sa composition symétrique, la posture du corps et l'ambiance générale qui se dégageait de l'image. Dans la lignée de *Douches*, là où on attendait l'érotisme, il y avait plutôt de la distance. Finalement, l'image de mes fesses sur le banc rappelait l'absurdité de toute cette mise en scène. Elle n'offrait rien de plus que ce qui était déjà visible. Tout au plus, elle venait boucler la boucle, renvoyant le spectateur à mon attente sur le banc, à cette posture que je maintenais coûte que coûte.

---

<sup>3</sup> Je tiens à spécifier qu'il s'est produit plusieurs événements occasionnés par la présence des spectateurs dans le dispositif. À ces interactions, on pourrait consacrer tout un mémoire. C'est pourquoi je ne retiendrai que ce qui est essentiel pour comprendre la pièce. Cependant, j'en fais une étude plus approfondie dans un rapport produit pour le cours Stage de création.

<sup>4</sup> Dans le choix du jeans, je m'étais arrêté sur un modèle Parasuco plutôt classique qui portait cependant le logo de la marque au derrière. Parasuco est reconnu pour ses publicités particulièrement sexy.



3.2 Image tirée de la performance *Salle C*.

L'image de mes fesses sur écran géant ne fournissait donc aucun indice supplémentaire pour donner un sens à la performance. Toutefois, elle amplifiait les subtils mouvements du corps générés par l'attente. Elle rendait ainsi visible le passage du temps à travers le corps et donnait une consistance à la durée de la séquence. On pouvait donc percevoir de légères transformations dans l'image à cause d'actions réduites : un croisement de jambes, une main qui se pose sur le banc ou encore la réaction de la peau à la fraîcheur de la pièce. Le corps en performance donnait une vibration à l'image qui n'était pas prévisible, mais résultait de la réaction du corps une fois placé à l'intérieur du dispositif. Ce mouvement de l'image était cependant contenu par le cadrage serré de la caméra et l'obligation de demeurer assise.

### 3.4 Absorber la présence de l'autre

Cette image, immense plan de mes fesses sur un banc, se voulait accessible au spectateur dans toutes ses dimensions. D'abord à l'entrée de la salle où l'écran de projection était suspendu à sa hauteur. Ensuite, derrière l'écran où il pouvait voir le sujet et le dispositif mis en place pour capter le sujet. Finalement, par l'emplacement de la caméra dans l'installation et l'enregistrement en direct qui permettait au visiteur d'intervenir dans la projection en se plaçant devant l'objectif. De ce fait, il s'est avéré



que presque tous les spectateurs circulaient entre la caméra et moi. Ils s'intéressaient alors à cette place qui était donnée à *leur* image, à l'empreinte de leur passage. Ils brouillaient le signal vidéo, masquaient l'image de mes fesses, apparaissaient à l'écran et laissaient une trace de leur présence dans l'enregistrement. Le cadrage précis dans lequel mon corps s'installait demeurait le même<sup>5</sup>, mais le flux était rompu par le passage des spectateurs. Une fois la performance lancée, il devenait impossible de maîtriser ce qui entraînait ou non dans le champ de la caméra.

De plus, bien qu'aucun son n'était diffusé dans l'installation et que je me taisais durant la performance, j'avais choisi de laisser le micro de la caméra ouvert. Par conséquent, les sons environnants étaient enregistrés au même titre que l'image. Sur les séquences vidéos résultant de la performance, les déplacements des spectateurs, les discussions qu'ils menaient entre eux, leurs tentatives de m'adresser la parole et parfois leurs monologues à mon endroit se superposent à l'image de mes fesses sur le banc. Parallèlement, les sons provenant de l'ensemble de la galerie et des autres pièces de l'exposition étaient clairement perceptibles dans l'installation et captés par le micro de la caméra. Ce tissu sonore habitait *Salle C* et la situait clairement dans le corps de l'exposition. Ainsi, une trame sonore faite du contexte d'exposition et du passage des visiteurs se construisait au fur et à mesure de la performance.

En adoptant une position passive quant au son et rendant accessible son dispositif, *Salle C* laissait le contexte l'envahir, le spectateur dire et apparaître. L'immense plan de mes fesses, tentative de m'approprier l'image avec mon corps, d'en prendre le contrôle, était alors inévitablement altérée par sa présence devant – ou plutôt *dedans* – l'œuvre. Le spectateur investait la forme de *Salle C*, la transformait, participait à sa construction. Sans le savoir, il insérait à même le corps de l'œuvre

---

<sup>5</sup> Cependant, il faut préciser qu'au cours de la performance, le cadrage de la caméra fut modifié à deux reprises par les visiteurs. La première fois, une jeune femme a manipulé la caméra pour tourner l'objectif vers un autre point de vue de la salle. La seconde fois, un homme a activé le zoom pour élargir le plan. Lors de ces deux événements, j'attendais que le visiteur sorte de la salle, me levais, remplaçais le cadre de la caméra et reprenais ma place dans le dispositif.

l'état de sa réception. Pénétrer dans la salle C de la galerie, c'était faire partie de *Salle C*. Ainsi, le système de *Salle C* récupérait tout ce qui se produisait en son lieu. Le spectateur était coincé entre sa totale liberté d'accès à l'installation et les conséquences de sa présence dans la pièce. Il devait trouver sa place dans un dispositif qui l'englobait.

### 3.5 Le rôle du spectateur : sa performance

*Salle C* semblait vouloir étouffer toutes possibilités de contact individuel au profit de la récupération de toute individualité dans son système de représentation. La présence du spectateur, au même titre que la mienne sur le banc d'exposition, se fondait dans une seule mise en scène qui englobait aussi le matériel de l'installation, la salle d'exposition et même l'espace entier de la galerie. Cependant, par son désengagement dans la production d'un sens, la performance devenait le terrain d'un engagement commun entre le spectateur et moi. La pièce mettait en scène la coexistence de nos expériences simultanées. Ma performance, l'expérience de la durée sur le banc d'exposition renvoyait le spectateur à son expérience en galerie, peut-être même à sa performance en tant que spectateur.

Par sa durée démesurée, *Salle C* ne permettait pas au visiteur de percevoir la pièce dans sa totalité. Il lui revenait alors de définir le temps qu'il passerait avec l'œuvre. L'expérience qu'il en faisait dépendait donc principalement de sa volonté et de sa capacité à entrer dans le travail sur une longue période de temps. Cage disait : « If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, then eight. Then sixteen. Then thirty-two. Eventually one discovers that it is not boring at all. <sup>6</sup> » *Salle C* prenait cet énoncé au pied de la lettre en donnant au spectateur la chance de faire

---

<sup>6</sup> Si quelque chose est ennuyant après deux minutes, il faut l'essayer quatre minutes. Si ça l'est encore, huit minutes. Puis seize. Puis trente-deux. Éventuellement, on découvre que ça n'est pas ennuyant du tout (traduction libre). John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 93.

une expérience de la durée et de ce qu'elle peut révéler. Son désir de découvrir ce qu'il y avait à tirer de la pièce conditionnait son expérience de l'installation.

Puisque j'y étais à tout moment, du premier jour à la dernière minute de l'exposition, le temps qu'il consacrait à la pièce déterminait aussi jusqu'où il m'accompagnait dans la performance. Mon engagement sur la durée appelait le sien, le renvoyait à sa propre temporalité, au temps qu'il prenait devant l'oeuvre. Lorsque le spectateur jugeait que son expérience se terminait alors que la mienne se poursuivait, il tranchait entre ma responsabilité et la sienne, entre mon engagement et le sien. En m'engageant à occuper toute la durée de l'exposition, je me demande si je ne posais pas la question au spectateur : et vous, combien de temps resterez-vous ici ? Avec *Salle C*, c'est peut-être de présence qu'il s'agissait avant tout, la mienne sur le banc, celle du spectateur dans l'installation, notre mise en présence l'un de l'autre. C'est l'engagement du corps qui était ainsi questionné, celui du corps qui performe et celui du corps qui perçoit.

Il n'y avait donc rien à comprendre de *Salle C*, sinon que quelque chose à vivre. J'avais envie d'un lieu vide, neutre, un lieu où se poser. J'espérais prendre le temps — et le donner au spectateur — de ressentir et d'observer l'opération de la durée sur la perception et le corps. En calquant la performance au plus près de la réalité de l'espace de la galerie, je cherchais à mettre en place un dispositif qui permette d'observer l'infime : « à l'affût des mouvements les plus insensibles, les plus intérieurs.<sup>7</sup> », comme dirait Bresson. J'espérais rendre visibles les mouvements de ma conscience et ses conséquences sur l'image, mais aussi mesurer l'influence de la présence d'autrui sur mon corps, et celle de ma présence sur autrui. De cette manière, *Salle C* permettait à nos expériences réciproques, celle du spectateur et la mienne, de négocier un espace commun.

---

<sup>7</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21.



## CHAPITRE IV

### **YOUR PIECE, 2007, INSTALLATION VIDÉO, 16 MINUTES**

#### **4.1 Les conditions d'un dialogue**

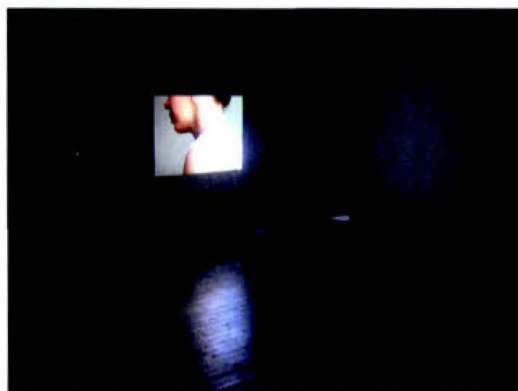
La séquence de *Your piece* est d'une durée de 16 minutes. Conçue comme une monobande, elle fut présentée sous forme d'installation lors de *OBSERVATIONS I* de la commissaire Nicole Gingras.<sup>1</sup> Son action est une adresse à quelqu'un. Le discours détermine à la fois les mouvements du corps et la durée de la séquence. Cependant la bande est sans son, on ne peut donc avoir accès aux mots, au sens du discours. L'image nous montre le profil d'une femme dont on ne voit que la partie inférieure du visage. Elle est tournée vers la gauche, ses yeux et ses oreilles nous sont cachés. Parfois, le mouvement du corps, induit par l'acte de communication, fait entrer le visage dans le cadre. On peut alors entrevoir ses yeux, son regard, cependant on ne peut voir à qui elle s'adresse. Cet *autre*, réel ou imaginaire, est présumé hors champs, du côté gauche de la scène. Le cadrage situe le spectateur légèrement derrière l'épaule de cette femme, du même côté que la lumière naturelle qui l'éclaire. Par ailleurs, celle-ci laisse supposer une fenêtre à l'extrême droite de la scène.

L'installation fut réalisée dans une petite pièce qui lui était uniquement réservée. Dans cette salle, un projecteur était simplement déposé sur le banc d'exposition. Celui-ci avait été légèrement décalé, dans un coin, à peu de distance du mur qui recevait la projection. L'image vidéo était donc projetée dans la partie inférieure du

---

<sup>1</sup> Exposition en deux volets présentée à la SBC Gallery, *OBSERVATIONS I* se tenait du 5 novembre au 13 décembre 2008 et incluait aussi le travail des artistes Nikki Forrest, Jean-Pierre Gauthier et Van Breest Smalenburg.

mur, devant le banc. Ainsi, le spectateur qui prenait place sur ce banc se trouvait dans une proximité inhabituelle avec le projecteur vidéo et l'image qui, de taille moyenne, arrivait à sa hauteur. Par ce dispositif, *Your piece* voulait intégrer la présence du spectateur en se rendant « accessible » par son installation comme par la nature de sa bande vidéo. En plaçant le projecteur vidéo à découvert, donc le dispositif qui donne sa présence à l'image, la pièce ne cherchait pas à cacher son « artificialité ». De cette manière, *Your piece* nous rappelait qu'elle était une illusion, mais faisait le pari d'une illusion avec présence<sup>1</sup>.



4.1 Images de l'installation *Your piece*.

## 4.2 Une forme d'intimité

Dans ma pratique, *Your piece* fait figure d'exception. Il s'agit de la seule pièce qui, à ce jour, met en scène le visage. On peut cependant remarquer une apparition progressive du visage dans les pièces qui ont suivi *Peinture* pour laquelle la tête avait été radicalement coupée par le cadre. Ce dévoilement progressif du visage coïncide avec une augmentation du potentiel d'intimité et un déplacement des stratégies de séduction. Dans *Douches*, le cadrage des deux séquences recoupe la

<sup>1</sup> Sur la définition de ce que serait une forme avec présence, Georges Didi-Huberman écrit : « quelque chose qui répète l'humanité – c'est là son caractère d'*anthropomorphisme* – et quelque chose qui, en même temps, se rend capable de se répéter soi-même, c'est-à-dire d'acquiescer l'espèce d'inhumanité d'une forme autonome, « vivante » de sa propre vie d'objet pur, efficace jusqu'au diabolique, ou jusqu'à la capacité de s'engendrer soi-même. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions Minuit, 1992, p.180-181.

tête et les jambes, cependant les mouvements que le corps exécute en s'essuyant laissent parfois apparaître la tête dans le reflet du miroir devant lequel était placée la caméra. On peut alors, à certains moments, brièvement discerner le visage. Plus tard, ma présence physique dans l'installation de *Salle C* montrait tout mon corps, cependant l'image vidéo le découpait en ne cadrant que mes fesses sur le banc. L'écart entre le visage, ce qu'il portait de l'état psychologique durant la performance, et l'image vidéo était d'autant plus marqué et suggérait un rejet de l'identité.

À l'opposé, *Your piece* fait d'un individu son thème central. Il s'en dégage une ambiance fortement intimiste nourrie par l'aspect du visage, son expressivité, la couleur de la peau, les larmes qui coulent sur les joues. *Your piece* revisite ainsi le genre du portrait. Dans la lignée de *Peinture*, cette pièce réaffirme une démarche qui questionne la représentation en puisant dans l'art de la peinture. Le cadrage, la lumière et le type de féminité qui y sont mis en scène évoquent la peinture hollandaise du dix-septième siècle, plus précisément certains tableaux de Vermeer<sup>2</sup>. Sur le mode de la scène d'intérieur, la pièce laisse supposer un accès direct à l'intimité d'une femme, à sa vie intérieure. Ce qui séduit alors dans la séquence ne repose pas sur des codes propres à l'érotisme du corps, mais plutôt sur une certaine vulnérabilité exposée, la *présence* d'une intériorité qui s'impose par le silence.

Par conséquent, la mise à distance du corps, qui était radicale dans les premières pièces, est beaucoup plus ambiguë. La charge émotive révélée par la durée de la séquence pourrait même laisser croire qu'aucune distance n'est prise avec le sujet. Cependant, il y a effectivement une mise à distance, beaucoup plus subtile, et c'est ailleurs qu'elle se joue. Elle est d'abord prise par l'absence de son dans la séquence et ensuite par le dispositif d'installation.

---

<sup>2</sup> Principalement *La jeune fille à la perle* (1665) et *Portrait d'une jeune femme* (1672), cependant le propos de *Your piece* et ses caractéristiques formelles nous mèneront à *La liseuse* (1659) et à *La dentellière* (1670).



### 4.3 Le sens évidé

La bande étant silencieuse, les mots, ce qui doit être communiqué par l'adresse, demeurent donc à l'état latent. Ce que la durée permet de déployer, l'absence de son le retient. *Your piece*, c'est l'image d'un non-dit : visible, mais incompréhensible. La parole est alors mise en scène, utilisée comme génératrice d'images, des images de la parole. Ce qui est compris, c'est qu'il y a quelque chose qu'on ne saura pas, mais dont on peut sentir la charge. Une charge portée par le corps, une charge qu'il contient, sous son image, à l'intérieur de ses contours physiques. La forme, l'image vidéographique, devient donc ce qui est porteur de sens. L'adresse à cet autre est ce qui définit une forme, mais bien qu'étant au coeur de l'oeuvre, elle demeure un inconnu. *Your piece* fait donc du spectateur le témoin d'une absence, d'un vide.

D'une manière très similaire, ce sujet est traité dans *La liseuse* de Vermeer. Dans ce tableau, le spectateur est le témoin d'une scène intime à laquelle il semble ne pas être convié : une femme, se tenant devant une fenêtre, fait la lecture d'une lettre dont le contenu n'est pas révélé. Dans la partie inférieure du tableau, une table sur laquelle se trouve un drapé, une corbeille et quelques fruits, se dresse entre la liseuse et le spectateur. Dans une analyse de ce tableau, Daniel Arasse écrit concernant l'objet d'attention de la liseuse : « La lettre apparaît comme le centre de l'attention visuel manifesté dans le tableau mais, pour le spectateur, ce centre demeure un centre vide : la lettre substitue ou représente des faits et des états d'âme invisibles. <sup>3</sup> »

Si le spectateur entre dans l'installation de *Your piece* et qu'il choisit de partager la durée de cette adresse, il sera témoin d'une confession. Cependant, il restera dans l'ignorance de ce qui prend tout ce temps, n'ayant pas accès à ce qui est contenu par cette durée. À sa façon, la séquence tient un rôle similaire à celui de la lettre dans *La liseuse* : les mots articulés par les mouvements des lèvres remplacent la missive dans le tableau de Vermeer. La différence tient dans la présence extérieure

---

<sup>3</sup> Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2001, p. 149.

que suppose chacune des pièces. La lettre laisse présager un expéditeur, alors que le mouvement des lèvres suggère un destinataire. Toutefois, dans les deux cas, le spectateur peut reconnaître la situation devant laquelle il se trouve, mais sans avoir accès à son sens propre. Devant *La liseuse* comme dans *Your piece*, il fera l'expérience de ce « centre vide », c'est-à-dire l'expérience de l'absence de ce qui est présent. Comme l'exprime Arasse, la pièce démontre qu'il y a « du caché dans le montré, de l'inconnaissable dans le manifeste, « un dedans du dedans » : l'intimité de la personne, présence visiblement invisible.<sup>4</sup>» Placé devant une forme vide, il reviendra au spectateur de combler cette béance. Il est donc renvoyé à son regard. Ce qu'il entendra de *Your piece*, c'est le son de sa propre voix, de sa propre expérience.



4.2 *La liseuse* de Vermeer (1659)

#### 4.4 Le dispositif du regard

Ambivalente, la pièce ne permet pas au spectateur de *rencontrer* la femme représentée. Le titre de la pièce laisse pourtant présager qu'elle lui est destinée :

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 154.

*Your piece*, ta pièce. Cependant, ce « your » pourrait aussi être celui de la personne qu'on suppose hors champ et le spectateur n'est pas cet autre qui semble vu par la femme. En aucun moment, il ne pourra croiser son regard. De plus, le cadrage de la caméra fait croire qu'un tiers est présent, en hors champ, et que c'est à lui qu'elle s'adresse. En faisant légèrement dos au spectateur, la posture de la femme entraîne le regard du spectateur vers cette supposée présence. Cependant, il est impossible d'entrevoir cet *autre* à qui elle semble s'adresser. Le spectateur est donc à la fois interpellé et maintenu à distance. *Your piece* incarne alors ce qu'Arasse entrevoit dans *La dentellière* : « la mise en oeuvre du parcours du regard parachève et confirme le dispositif : Vermeer nous invite à partager le regard que la dentellière porte à son travail, à participer à sa concentration intérieure, mais nous exclut de toute vision de ce travail. De tout partage de ce regard.<sup>5</sup> »



4.3 *La dentellière* de Vermeer (1670)

Le titre de la pièce et le jeu de regards mis en place installent alors une dynamique à trois dans laquelle le spectateur tient un rôle, ce rôle étant fortement conditionné par l'exclusion dont parle Arasse. L'installation venait complexifier cette dynamique en définissant des postures physiques devant la séquence. Le projecteur était déposé

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 153.



directement sur le banc d'exposition qui permet généralement au visiteur de s'asseoir pour apprécier les oeuvres. Décalé du côté gauche du banc, il laissait cependant l'espace nécessaire pour qu'une personne puisse s'y asseoir. Cette unique place disponible sur le banc participait à induire un rapport intime entre la séquence et celui qui la regarde, un rapport d'un à un. L'aspect intime de cette relation était appuyé par la teneur hautement émotive de la pièce, son caractère personnel et privé. En même temps, la présence évidente du dispositif de projection rétablissait une distance entre la charge affective de la séquence et le spectateur. Dans l'installation, il était difficile d'oublier que *Your piece* n'était qu'une image.

D'autre part, il fut possible d'observer, lors de sa présentation en galerie, que beaucoup de spectateurs demeuraient derrière le banc, n'occupaient pas la place qui leur était pourtant réservée. On peut deviner qu'il était beaucoup plus engageant pour le spectateur de s'asseoir sur le banc. Rester derrière lui permettait peut-être de garder une distance encore plus importante avec la séquence et son contenu. L'installation permettait donc différents degrés de mise à distance tout en invitant le spectateur à partager l'intimité d'une déclaration. La présentation publique, en galerie, de ce regard tourné vers l'intérieur, d'une intimité montrée sans être livrée, réaffirmait donc le paradoxe dont parle Arasse : une invitation à partager qui nous exclut de l'objet du partage, qui nous situe à l'extérieur.

## CHAPITRE V

### **PELAGES, 2007, INSTALLATION VIDEO, 4 HEURES 58 MINUTES**

#### **5.1 L'image à incarner**

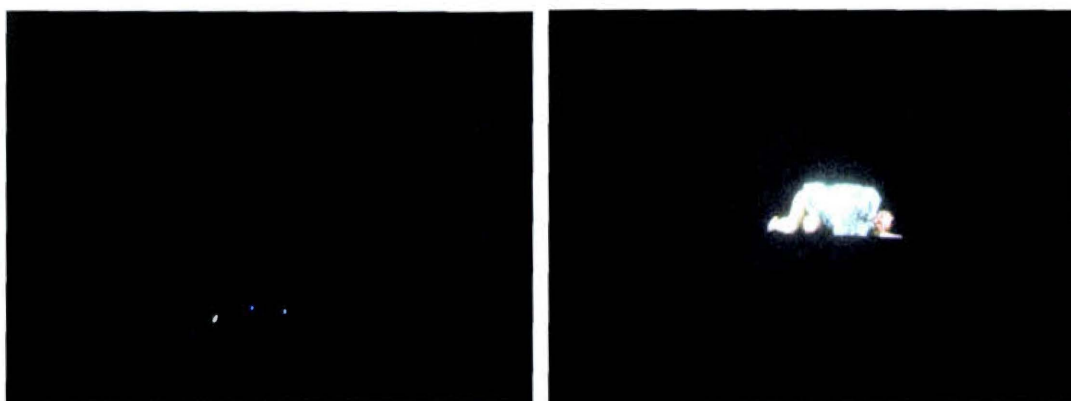
*Pelages* est une installation vidéo dont la séquence est d'une durée de 4 heures 58 minutes. Cette pièce boucle le travail de recherche réalisé dans le cadre de la maîtrise ainsi que ce texte d'accompagnement. La séquence vidéo, qui fût réalisée en studio, s'est bâtie comme le furent les projets précédents<sup>1</sup>. Son point de départ était le désir d'incarner une image prenant forme dans un énoncé à performer, un engagement à respecter : rester à quatre pattes, vêtue d'un manteau de fourrure, aussi longtemps qu'il le faut pour remplir un disque dur de 500go d'une seule séquence vidéo. La pose, rester à quatre pattes, était clairement impossible à tenir sur la durée. Le corps devrait donc développer un langage autour de ce cadre initial. Un langage conditionné par ce premier énoncé, par l'espace auquel il était confiné, par le vêtement qu'il porterait, et ce sur une durée déterminée par la capacité du matériel de captation.

L'installation, réalisée à la Galerie UQAM, s'inscrit dans la suite de *Your piece*. Principalement, la mise en espace s'articule autour d'une image projetée et de son dispositif de projection. De plus, tout comme *Your piece*, l'installation est réalisée dans une pièce qui lui est uniquement réservée. Cette condition est importante. Elle permet d'isoler l'installation, d'amplifier le caractère feutré de l'image et d'offrir au spectateur un environnement propice à la concentration. Depuis l'entrée de la

---

<sup>1</sup> Le tournage fut réalisé sur le plateau de tournage de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris lors d'une session d'étude réalisée à l'automne 2007 sous la tutelle du département de la maîtrise en arts visuels de l'UQAM.

galerie, la salle d'exposition de *Pelages* ne laisse rien deviner de l'installation. Elle est plongée dans le noir et ni l'image ni le dispositif n'est visible de l'extérieur. À l'entrée de la salle, on se retrouve devant un espace pratiquement vide : une image est projetée au mur de droite et à gauche, un dispositif est posé directement au sol. À sa venue dans l'installation, le spectateur se retrouve entre le matériel de projection et la projection elle-même. Celle-ci est de grande dimension, prend tout le mur et produit une image du corps plus grande que nature. Le matériel de projection rassemble un projecteur vidéo, le disque dur contenant le fichier vidéo et l'ordinateur portable permettant d'en faire la lecture. Le tout est regroupé et branché. Les fils de branchement sont visibles et celui de l'alimentation va s'engouffrer dans le mur de gauche.



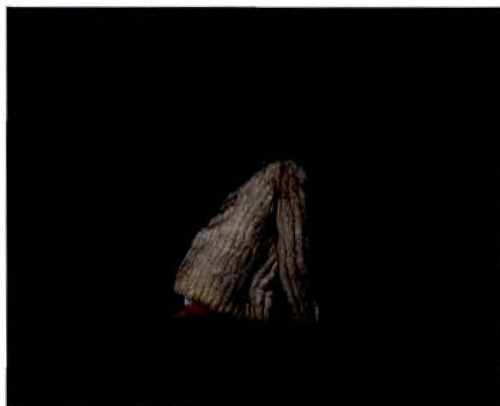
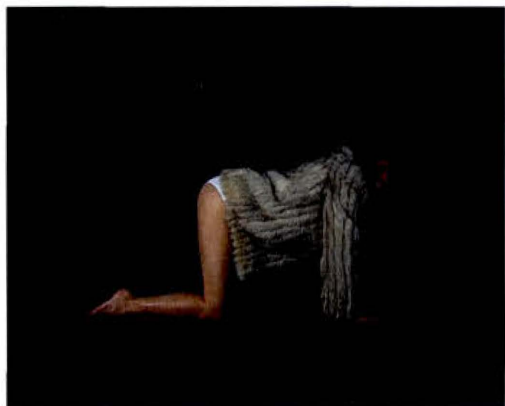
5.1 Images de l'installation *Pelages*.

## 5.2 Un objet du corps : deux réalités

Le projet s'est construit autour de l'objet du manteau fourrure. L'accessoire renfermait un fort potentiel symbolique et formel qui permettait de réunir différentes dimensions de la pratique. En effet, le manteau de fourrure est un vêtement à forte connotation culturelle coupé dans une matière animale, la peau d'un renard. Il incarne bien le paradoxe de la séduction : récupéré d'une logique immanente à l'animal et à l'homme, le pelage est une image du corps qui demeure profondément

ancrée dans un comportement du corps. Je souhaitais donc revêtir cette peau, l'apanage de la séduction, dans un dispositif qui permette de rendre visible une mécanique du corps, l'oscillation entre être et représenter. L'image d'une femme à quatre pattes réunissait une représentation provocante, culturelle et érotique du corps en même temps que la possibilité de devenir un animal, de retrouver la logique initiale du vivant. La surface du manteau était donc le point de rencontre entre deux réalités du corps.

Cette première image, une femme à quatre pattes portant un manteau de fourrure, je l'ai enfilée comme un vêtement pour ensuite tenter de la supporter sur la durée. Le contexte de la performance était mis en scène de manière extrêmement minimale afin de donner au corps un caractère unique, voire profondément symbolique. Parallèlement, la durée de la séquence, environ cinq heures, permettait de donner vie à cette image du corps, de faire traverser le symbole du côté de ce qui est vivant. Entre l'image du corps et l'expérience d'être vivant : la séquence oscille donc entre une distance toute formelle et la possibilité de pénétrer l'intimité d'un corps à l'épreuve. Mis côte à côte, ces deux états du corps semblent ne jamais pouvoir se rencontrer. Cependant, *Pelages* tente de les lier dans un mouvement dynamique. Ils forment alors une oscillation dans l'œil du spectateur sans pour autant se fondre l'un dans l'autre.



5.2 Images tirées de la séquence vidéo de *Pelages*.



### 5.3 Contenir l'intérieur et son dehors

Sur fond noir, le corps est clairement découpé et semble flotter au centre de l'image. Le noir l'encadre : il est cerné de toute part. La scène paraît donc fermée sur elle-même. Même la lumière qui l'éclaire semble provenir de l'intérieur, voire du corps lui-même. Provoquant un contraste violent entre « l'animal » et le fond, ce clair-obscur donne à la mise en scène une qualité picturale qui se révèle au fil des poses et des mouvements qu'il effectue. À plusieurs reprises, la tête et sa chevelure s'engouffrent ainsi dans le fond noir de l'image pour disparaître complètement ou partiellement, ne laissant apparaître qu'une partie du visage ou la fine ligne de son contour. Par ce mouvement de disparition et d'apparition de la tête, l'image passe ainsi de l'abstraction à un réalisme presque cru. Donnant un pouvoir dramatique à la scène, ce clair-obscur n'est pourtant pas celui du Caravage laissant pénétrer une lumière se situant au-dessus du tableau, ni celui de Georges de la Tour provenant d'une chandelle à l'intérieur même de la scène<sup>2</sup>. Dans *Pelages*, on ne peut situer la source de lumière, elle est contenue par le corps, irradié de cet animal insolite. Ce phénomène contribue à renforcer l'impression de cloisonnement auquel il est soumis tout en lui octroyant un pouvoir formel important.

Ainsi, l'image de la séquence semble reproduire un monde intérieur, autonome et sans relation avec l'extérieur. Cependant, un élément placé hors champ vient pénétrer cet univers, crée une brèche entre intérieur et extérieur. En effet, le frémissement délicat des poils de la fourrure indique qu'un souffle vient caresser sa surface. Bien que ce tremblement de la fourrure soit ambigu — on pourrait croire qu'il est généré par le corps lui-même — cette brise légère n'appartient pas à la composition interne de l'image, elle appartient au monde du studio de tournage. Provenant de la gauche, elle laisse deviner qu'un appareil est posé de ce côté lors de la prise de vue, probablement un ventilateur ou un système de climatisation.

---

<sup>2</sup> À titre d'exemple, je citerai *Martyr de Saint Mathieu* du Caravage (1599) et *Marie Madeleine en pénitence* de Georges de la Tour (1628-1645).

Ce souffle dans le manteau permet alors une recontextualisation de l'image. Premièrement, il fait entrer le lieu du tournage dans l'image et par conséquent, dans la salle d'exposition. L'image devient alors le médiateur entre deux temps différents, deux espaces distincts. Ensuite, le mouvement de la fourrure confère une temporalité au corps, à la matière. Cette brise légère dégage le corps de son statut de symbole pour l'ancrer dans une expérience de la durée. Elle insuffle une densité à la durée de la séquence, met en scène, voire représente, le temps réel. L'installation fait donc se rencontrer le temps du plateau de tournage et celui de la salle d'exposition, le lieu du « tableau » et celui de l'expérience. *Pelages*, comme toutes les pièces qui jalonnent la pratique, tente de réunir ces mondes afin d'établir un dialogue entre l'image et l'expérience de l'image. Le corps est donc un prétexte pour tirer l'image du côté de ce qui est vivant et faire entrer le vivant dans l'image.

#### 5.4 Au-delà de l'image (de la femme)

Ce qui séduit dans *Pelages* outrepassa l'image d'une femme à quatre pattes et c'est là son défi : faire opérer une séduction qui transcende les codes de la séduction par la mise en scène de ces codes mêmes. La séquence de 5 heures contient un fort potentiel iconique qui questionne ce statut de l'image en offrant la possibilité de le dépasser, ce à travers une expérience de la perception sur la durée. Au fil de la séquence, la présence du corps s'affirme, produit des manques, démontre de l'inconfort, révèle la conscience d'un sujet, et prend ainsi le relais de l'image iconique que l'on avait d'abord cru voir. Ces manifestations physiques de la performance du corps viennent ébranler notre première perception de l'image, la détrône de son statut d'icône. À leur tour, ces manifestations sont magnifiées et font contrepoids à la représentation.

*Pelages* est donc une représentation ancrée dans un corps, mais déformée par la durée de manière assez subtile — peut-être même perverse — pour qu'elle devienne dynamique dans la perception du spectateur. La fourrure, le vent dans le

pelage, l'étrangeté de certaines poses du corps, la découpe qu'en fait la lumière et ce mouvement léger et continu imposé par le temps réel contribue à donner à l'image un caractère fascinant tout en se dégageant de la responsabilité de *faire sens*. La pièce répond ainsi à ce que suggère John Cage lorsqu'il dit : « La responsabilité de l'artiste est de perfectionner son oeuvre de telle sorte qu'elle devienne désintéressante avec séduction.<sup>3</sup> » Cette posture tente de situer l'œuvre en dehors du discours, du sens et des opinions afin de la ramener à un phénomène, quelque chose qui opère entre elle et le spectateur.

Ainsi, *Pelages* démontre que ce qui est donné à voir du premier coup d'œil est trompeur ou incomplet et qu'au-delà de l'image, il y a une expérience engageant la perception. À travers la femme portant un manteau, la séquence laisse apparaître d'autres images, d'autres représentations. La pièce s'intéresse à cette expérience, au pouvoir de l'image et à son caractère insaisissable. La représentation d'une femme à quatre pattes est alors le prétexte d'une réflexion plus large qui concerne l'acte du regard et les images qu'il rencontre. L'usage de la figure féminine comme manière de penser la représentation est d'ailleurs soulevé par Arasse lorsqu'il écrit :

En excluant progressivement la figure masculine et en « économisant » avec rigueur les allusions associées aux objets relais du monde extérieur, Vermeer obscurcit l'anecdote, il rend moins explicite le sens de l'action dans laquelle est engagée la figure principale et, dans la mesure où il réduit ses scènes d'intérieurs à la présentation de jeunes femmes isolées, cet obscurcissement relatif du sens de l'oeuvre concentre dans la figure féminine même la réserve de l'image, la relative incommunicabilité de son contenu.<sup>4</sup>

Cette observation d'Arasse vaut pour *Pelages* et pour l'ensemble de la démarche qui fait de l'image du corps de la femme l'entremetteuse entre l'image et le spectateur et ce avec l'espoir d'amorcer une réflexion sur toutes expériences de l'image. Ainsi, il n'est pas question de décoder la représentation, ni même de l'expliquer. La

---

<sup>3</sup> John Cage, *Silence*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p.34.

<sup>4</sup> Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 2001, p. 150.



démarche prend pour postulat de départ l'impossibilité de la « maîtriser » par les mots. Le discours que je tiens sur les œuvres est pudique, incomplet et laisse le spectateur seul avec elles. Il existe un « innommable » des images qu'il me semble nécessaire de protéger.

Il y a donc un vide, une béance, entre ce que l'image dévoile au regard et ce qu'elle produit sur la perception de celui qui regarde. Vidée de sens et soutenue par une mince trame narrative, l'image est alors l'occasion de mettre de l'avant le rôle tenu par le spectateur dans la construction d'un sens et l'attribution d'une connotation aux images. Sur la durée, l'oscillation entre l'image et l'expérience permet de mettre en œuvre des facultés de perception liées aux sens et à la conscience, « [...] à lui retirer ses oeillères, à la déshabituer du rétrécissement que les exigences de la vie lui impose.<sup>5</sup> » *Pelages* est donc une invitation au spectateur, une cavité que j'aménage pour lui. S'il accepte l'invitation, peut-être pourra-t-il expérimenter la rencontre, à l'intérieur même de son regard, entre ce qu'il porte en lui et ce que l'image porte en elle.

---

<sup>5</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, essais et conférences, Paris, P.U.F., 1955, p.154.



## CONCLUSION

*Pelages* vient boucler ce texte d'accompagnement, cependant la pièce est le point de suspension de la pratique. Jusqu'ici, les œuvres se sont employées à explorer l'image du corps et ses possibilités afin de se pencher sur des questions de perception et d'engagement devant les images. Le texte a tenté de rendre au mieux la complexité des stratégies employées par la pratique pour mettre en place des situations engageant le spectateur dans une expérience. Les enjeux qu'elles soulèvent dépassent très certainement ce qui est contenu dans les lignes qui précèdent. Les cinq chapitres m'apparaissent alors comme des ouvertures opérées dans ma pratique artistique, des espaces de dialogue en attente d'être investis.

Ainsi, tout comme le spectateur dans mes installations, le lecteur est le lieu où les idées prennent formes, se lient et se complètent. La conclusion ne sera donc pas le moment où tout est remballé, synthétisé. Pourtant, il me semble qu'à la fin du parcours que propose le texte, je suis devant une évidence : les œuvres présentées cherchent toutes, chacune à sa manière, à m'apprendre quelque chose, et j'aurais envie de dire « quelque chose de la vie ». Devant l'impossibilité de les circonscrire par le langage, voire par l'expérience que j'en fais lorsque que je les regarde, elles m'apprennent à voir. La possibilité d'un apprentissage du regard est peut-être ce qui mérite d'être retenu du texte et des œuvres présentées. Par la temporalité qu'elles déploient et les potentialités qu'elles retiennent, celles-ci s'efforcent de repousser nos habitudes dans l'expérience de la perception. Elles tentent de déjouer nos réflexes, trop prompts à vouloir *saisir* ce que l'on voit, oubliant trop souvent de le laisser se révéler à nous. Puisque, comme le souligne Bergson, « [...] il n'y aurait

pas à se sortir du temps (nous en sommes déjà sortis !), il n'y aurait pas à se dégager du changement (nous ne nous en sommes que trop dégagés !), il faudrait au contraire, ressaisir le changement et la durée dans leur mobilité originelle. <sup>1</sup>»

Maintenant que j'ai compris ce désir premier qu'ont les œuvres dans ma pratique, je suis impatiente de voir où elles me mèneront. Déjà, je pressens que les productions à venir pourront se dégager encore plus des connotations culturelles et des conventions visuelles. Elles sauront probablement prendre forme sans avoir recours à ces outils. De plus, j'observe un déplacement de la question du corps dans mes séquences vidéo. Le prochain projet ne se compose pas par l'usage de mon propre corps, mais par celui d'un cheval et de sa relation au corps du spectateur. Réduisant encore plus ses stratégies de mise en scène, cette réalisation saura peut-être pointer plus précisément la question du regard et de la durée nécessaire pour lui donner vie. Encore et toujours, celle-ci demeure ma meilleure alliée, celle par qui mes images deviennent présentes, ouvertes et disponibles.

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant, essais et conférences*, Paris, P.U.F., 1955, p.157.

## BIBLIOGRAPHIE

- Acconci, Vito et Liza Béar. 2004. *Vito hannibal acconci studio*. Dijon : Les presses du réel, 279 p.
- Arasse, Daniel. 2001. *L'ambition de Vermeer*. Paris : Société nouvelle Adam Biro, 227 p.
- Barthes, Roland. 2002. *Le neutre : Cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris : Éditions du Seuil, 265 p.
- Bateson, Gregory. 1995. *Vers une écologie de l'esprit, tome I*. Paris : Éditions du Seuil, 299 p.
- Baudrillard, Jean. 1988. *De la séduction*. Paris : Denoël, 246 p.
- Beckett, Samuel. 1965. *Proust and the Three Dialogues with Georges Duthuit*. London : Calder, 126 p.
- Bergson, Henri. 1955. *La Pensée et le Mouvant, essais et conférences*. Paris : P.U.F., 291 p.
- Bresson, Robert. 1995. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 137 p.
- Cage, John. 2004. *Silence*. Paris : Éditions Denoël, 181 p.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Différence et répétition*. Paris : P. U. F., 403 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 208 p.
- Ernaux, Annie, et Frédéric-Yves Jeannet. 2003. *L'écriture comme un couteau*. Paris : Stock, 155 p.
- Flusser, Vilém. 1999. *Les gestes*. Luisant : D'ARTS Éditeur, 211 p.
- Freud, Sigmund. 1988. *Sur le rêve*. Paris : Éditions Gallimard, 146 p.
- Godfrey, Tony. 2003. *L'Art conceptuel*. Paris : Phaidon, 447 p.
- Handke, Peter. 1987. *Poème à la durée*. Paris : Gallimard, 42 p.

# **olivia boudreau**

## **Pelages**

16 janvier au 14 février 2009

Vernissage : jeudi 15 janvier à 17h30

.....

Appui : Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM)

**galerie de l'uqam**

[www.galerie.uqam.ca](http://www.galerie.uqam.ca)





UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
PAVILLON JUDITH-JASMIN, LOCAL J-R 120

MARDI À SAMEDI DE 12 H À 18 H

1400, RUE BERRI (ANGLE SAINTE-CATHERINE EST), MTL  
T 514 987 8421

[WWW.GALERIE.UQAM.CA](http://WWW.GALERIE.UQAM.CA)

# galerie de l'uqam